UN DEBUTANT INCOMOD – ION GRIGORESCU ÎNTRE OPUNERE ŞI SUPUNERE

de IOANA VLASIU

Résumé. *Ion Grigorescu (n. 1945) débute dans le contexte de la libéralisation politique et culturelle de la Roumanie de la fin de la septième décennie du siècle passé. Dans les arts visuels – et non seulement – les rigueurs idéologiques et le réalisme socialiste cèdent la place à un éclectisme moderniste récupérateur. L'abstractionnisme est à l'ordre du jour. Sur ce fond confus, Ion Grigorescu finit par avoir la certitude que tout style corromp et qu'on doit l'éviter. Il devient singulier par son retour programmé à "ce que l'on voit", à "un réalisme non critique", qui fait appel à la photographie et au film, en tant que seuls garants d'une approche honnête, pas contre-faite, du réel. Dans ce sens, on pourrait faire une paralèlle avec l'artiste allemand Gerhard Richter, qui, émigré de l'est contraignant de l'Allemagne vers l'ouest libre, voit, également, dans la photographie, la seule manière de reprendre à zéro. J'ai suivi la période de début de Ion Grigorescu jusqu'autour de 1975, aussi bien que les moyens très divers dont la photographie et le film interfèrent avec le dessin et la peinture. J'ai attiré l'attention sur son activité de chercheur de l'histoire de la photographie en Roumanie, en général, ignorée, mais qui ne peut pas être séparée de la réflexion sur la complexité et l'ambiguïté de l'image visuelle qui structure tout son oeuvre.*

Keywords: *Ion Grigorescu, style, realism, photography.*

„Pictez aşa cum văd: luarea obiectelor în ochi, urmărirea lor se face în mijlocul vieţii, nu separat."[1] Declarația, cu o concizie și percutanță de manifest, apare în prima prezentare din revista *Arta* a lui Ion Grigorescu, la rubrica *Debut,* în 1972. La numai un an distanță, în 1973, Ion Grigorescu publică textul, intitulat programatic, *Despre artistul realist*[2], răspunzând provocării de a se defini în raport cu arta pop și hiperrealismul, orientări firave dar nu absente din peisajul artei românești,[3] cu care arta lui avea afinități evidente. După o prezentare succintă și informată a situației artei la acel moment, a trecerii de la abstracționism la popart, cu trimiteri la America și Anglia, Ion Grigorescu, cu spirit de metodă și clarviziune uimitoare pentru un tânăr artist care abia își încheiase studiile cu patru ani în urmă, își afirmă fără ezitări sau îndoieli convingerile și alegerile, explicându-și parcursul de până atunci, atât cât era. Se regăsesc aici *in nuce* teme esențiale, chiar dacă în timp li se vor adăoga altele, care au impregnat o operă vastă, dezvăluită de

[1] Ion Grigorescu. *Debut, Arta,* nr. 8–9, 1972, p. 49. Catalogul expoziției de debut de la Galeria Orizont contrazice flagrant normele curente ale acestui gen de publicații, refuzând orice fel de artificii estetizante. Catalogul celei de a doua expoziții personale (împreună cu sculptorul Ion Condiescu) de la galeria Apollo, 1974, este și mai original, constând dintr-o bandă desenată. Se întrevede deja modul în care Ion Grigorescu va contesta convențiile graficii de carte în publicațiile de care se va ocupa cu dăruire mai ales după 1990 – propriile sale jurnale, precum și publicațiile unor prieteni. Ultima sa publicație, din 2022, cartea despre Paul Gherasim, nu conține numele autorului nici pe coperta exterioară nici pe cea interiosră și doar un cuvânt de mulțumire cu litere de mână, semnat Ion Grigorescu, pe fața interioară a copertei, permite deducția că ne aflăm în fața unui amplu text analitic datorat lui Ion Grigorescu – o monografie sui-generis, cu reproduceri numeroase, despre mentorul mișcării Prolog. Discretă, de parcă ar fi vorba de o publicație clandestină de tip samizdat, este și prezența pe ultima pagină, a antetului Muzeului Național de Artă Contemporană și a siglei Galeriei Romană, București.

[2] Ion Grigorescu, *Despre artistul realist, Arta,* nr.12, 1973, p. 22–23. Însemnări aproape contemporane din jurnal, datate martie 1974, nuanțează delarațiile: „realism e găsirea în această goală vedere a noi episteme.", Ion Grigorescu, *Ziua labirintic şi noaptea exorcism Jurnal 1970–1975,* 2013, p.117.

[3] Biblioteca Uniunii Artiștilor Plastici era bine dotată în anii 1960–1970 cu publicații de artă din Europa de vest și America, iar revista *Arta* publica ocazional cronici ale unor expoziții importante din străinătate, vezi Paul Petrescu, „Pop arta. Noua Figurație", *Arta plastică*, nr. 5, 1966, p. 268–271. Dan Grigorescu publică volumele *Arta pop*, Meridiane, 1974 și *Idee și sensibilitate. Direcții și tendințe în arta românească contemporană*, Meridiane, 1991, p. 58–59 în care îi citează pe Ion Dumitriu, Ion Grigorescu și Radu Igaszag ca reprezentanți ai hiperrealismului. Atrage atenția asupra atitudinii ascuțit polemice a lui Ion Grigorescu care se folosește paradoxal de colaborarea cu fotografia pentru a submina iluzionismul picturii și de expoziția de la Casa de cultură „Friedrich Schiller", care își propunea să surprindă realitatea integrală a cotidianului simultan cu contestarea mijloacelor tradiționale de expresie.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 13 (57), p. 207–220, Bucureşti, 2023

recenta expoziție retrospectivă[4] de la Muzeul de Artă Contemporană din București în articulațiile ei majore, o schiță de program de la care artistul nu s-a abătut, în ciuda a tot ceea ce poate părea imprevizibil, paradoxal și ambiguu în individualitatea și munca sa artistică. Intuind substratul întrebării, Ion Grigorescu se apără de o previzibilă acuzație de mimetism față de popart și noua figurație. Relatează cu această ocazie o întâmplare biografică fondatoare, cu „rol de împingere" cum îi spune el, anterioară modei pop, după cum ține să precizeze: „În 1968 fratele meu Octav Grigorescu (1933–1987) mi-a arătat un studiu în cărbune după model, exact, precis și emoționant în asemănare și concretețe. El mi-a vorbit de importanța acestui exercițiu./.../Am hotărât să pictez după model fără să schimb nimic din ce vedeam. /Deși îi admiram pe prerafaeliții englezi care realizau o dificultate a filozofiei – să alieze realismul cu idealismul – totuși realism pentru mine însemna și înseamnă **să nu impun realului pictat un stil** (subl.mea)."[5] Interesul tranșant afirmat pentru realitate înțeleasă foarte cuprinzător, pentru psihic și mecanismele gândirii, pentru social și istoric, „hobby-uri", cum le numește el, „care au împrumutat pentru mine metodele picturii", îl plasează dacă nu în conflict declarat, în orice caz în opoziție cu generația imediat anterioară absorbită de abstracție și de absolutizarea mijloacelor. Declarația interesează și pentru ceea ce conține ea în filigran - și anume că abstracția era nu numai tolerată, ci avea o poziție suficient de solidă la ora aceea în arta românească, în raport cu care trebuia să te definești ca tânăr artist. Mai rezistent la explicații se dovedește a fi conceptul de realism, „realismul lui", a cărui ambiguitate a deranjat atât oficialitatea cât și pe acei artiști care trecuseră prin realismul socialist și profitaseră de dezgheț pentru a redescoperi diferitele fațete ale anatemizatului modernism în frunte cu abstracția. Dilema abstracție versus realism nu l-a ocolit nici pe Ion Grigorescu, dar se consumă la finalul studenției. Poate fi citită, de exemplu, în lucrările compuse din două volete cum e *Dublul portret al lui Manuel Zeltzer*.[6] Voletul stâng, figurativ, respectând asemănarea, e modelat din zone largi de lumini și umbre, mai aproape de o figurație de tip pop art. Voletul drept abstractizează în stilul explicit al lui Klee, artist care stârnea interesul lui Ion Grigorescu la ora aceea. E o lucrare aproape didactică, dar și o demonstrație de virtuozitate, care în subtext spune că stilurile se echivalează, sunt interșanjabile, pot fi alese arbitrar din istoria artei ca de pe rafturile unui magazin, ceea ce delegitimează calitatea lor de adevăr. Dubla raportare stilistică la model în cadrul unui gen cu tradiție atât de veche cum este portretul, apăruse și la moderniștii începutului de secol XX. Brâncuși, de pildă, semnează două portrete ale lui James Joyce. Primul este figurativ fără echivoc și perfect recognoscibil, cu un desen sintetic, accentuat grafic, în timp ce al doilea, la solicitarea comanditarului de a face ceva „mai abstract", reprezintă o spirală. Pentru că și anecdotele au sens, amintesc că ultimul portret, spirala, a provocat sarcasmul tatălui lui Joyce care ar fi constatat, cu fin umor, că fiul lui se schimbase mult între timp, sugerând ambiguitatea relațiilor model/reprezentare. Ideea de diptic este reluată de Grigorescu, uneori doar fictiv pe același carton sau pânză împărțită în două, instituind între cele două părți fie un dialog, fie un întreg scenariu atunci când compartimentarea ajunge la un număr mare de casete pe modelul benzii desenate. *Femei în baie* expusă la expoziția de încheiere a studiilor, alătură două femei în registre de realitate diferite, printre care se insinuează un bestiar eteroclit compus din salamandre și un fel de insecte cu chip uman, un regn la frontiera uman/animal care amintește simbolismul lui Odilon Redon. Își dau întâlnire aici nivele disparate de real și fantezii onirice, într-o figurare aplatizată, rafinat decorativă, amintind de tapetele de epocă Art Nouveau.

Pentru a-și diferenția propria raportare la real, Ion Grigorescu recurge la comparații care azi pot părea surprinzătoare, dar care erau referințe bine ancorate în contextul epocii, și anume cu artistul american John Heartfield (1891–1968) și cu grupul de trei artiști sovietici Kukrîniksî, despre care revista *Arta* relata din când în când, găsind pentru sine formula de realism *necritic*. Cu alte cuvinte Ion Grigorescu se autodefinește drept cineva care vede și arată, care se limitează voluntar la *status quo*, refuzând poziția de judecător. Acest realism *necritic* (definit *a posteriori* astfel), avea însă o intenție polemică și o forță subversivă care nu a scăpat nimănui, cu atât mai puțin cenzorilor culturali. Și Octav Grigorescu, de care drumul artistic al fratelui său, Ion Grigorescu, este legat prin numeroase fire care ar merita o cercetare separată, teoretiza la un moment

---

4 *Grigorescu Ion-Ion Grigorescu. Vieți paralele. (O retrospectivă)*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, decembrie 2021 – ianuarie 2023. Curator Călin Dan.

5 Ion Grigorescu, *Despre artistul realist*....

6 Toate lucrările citate în text sunt catalogate în *Ion Grigorescu. Opera pictată 1963–2017*. Catalog critic, Editor: Erwin Kessler. Muzeul de Artă Recentă, București, 2017.

Cu Manuel Zeltzer, coleg de an la facultate, artistul împărtășea interesul pentru psihanaliză și a întreținut o corespondență pe teme culturale și profesionale, după plecarea acestuia în Israel.

dat un anume fel de realism pe care-l numea ”realism integral”, în căutarea unor soluții împotriva sărăcirii imaginii. Insistând asupra clarificărilor realismului ”său”, Ion Grigorescu se delimita în substrat și de amprenta și tutela fratelui mai mare, deja celebru.

Pentru a-și pune în practică programul realist apelează la surse eteroclite, extraartistice. Din 1969 începe să aplice kinograma, mod de a desena preluat din sportul pe care-l practica profesionist (săritura cu prăjina). Constată apoi relevanța kitsch-ului[7] ca tehnică de scufundare în real care a dus la apariția unor realisme diferite. Analiza psihologică folosită pentru „găsirea unor procedee de imaginare” și visul, parte de neocolit a existenței lui Ion Grigorescu care-și găsește în benzile desenate, și nu numai, o posibilă soluție de reprezentare, dilată considerabil limitele realului. Un fel de ”realism fără țărmuri”, concept de mare circulație în epocă, cu care e foarte probabil ca Ion Grigorescu să fi fost la curent.[8] De ce tehnica benzii desenate? Pentru că, explică pictorul, ”în dreptunghiul pânzei se îngrămădeau simultaneist părțile subiectului cu forma de vis sau de scenariu de film.” Nimic din ce a declarat artistul în acest text nu a fost infirmat, chiar dacă, în timp, după 1980, apropierea de biserică și credința i-au lărgit considerabil sfera trăirilor cu repercusiuni profunde asupra practicii artistice.



Fig. 1. Ion Grigorescu, *Bloc*, ulei pe pânză, 1972. Colecția Sorin Costina.

Ion Grigorescu a studiat la Institutul de arte plastice bucureștean între 1963–1969, anii dezghețului, „the thaw” cum a fost numită perioada de cunoscutul istoric de artă Piotr Piotrowski, scurt moment de euforie, debutul său plasându-se fericit în intervalul de relaxare ideologică și de refacere a contactelor cu arta occidentală din jur de 1970. Interesul pentru realitate vine și din facultate, cum o recunoaște, chiar din

[7] Vezi relatarea unei convorbiri cu Ion Grigorescu, cu ocazia expoziției din 1974, Galeria Apollo, București, în Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, București, 1981, p. 331.

[8] Despre ”un realism fără țărmuri” Roger Garaudy publica o carte de mare succes în 1963, ca parte a marii dezbateri despre realismul socialist începută spre sfârșitul deceniului cinci atât în țările comuniste cât și în Occident în lumea intelectualilor de stânga, *D un réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963, apărută în românește cu titlul *Despre un realism nețărmurit*, București, 1968.

pedagogia profesorului său, pictorul Aurel Vlad[9] (1915–1985), care insista în spiritul timpului asupra socialului. Din sport vine un prim impuls către autoscopie și analiză a propriului corp, scrutat cu neobosită curiozitate și aparentă detașare științifică în mecanismele sale cele mai intime. Aparatul de fotografiat va fi unealta privilegiată care întreține iluzia unui *alter ego* obiectiv. Narcisismul său care uneori frizează autismul, în mod paradoxal nu exclude prieteniile, dimpotrivă, dialogul, comunicarea, implicarea în comunitatea artistică, „antreprenoriatul" lui, fie prin inițiative proprii fie prin susținerea proiectelor colegilor a fost și continuă să fie un program de viață. Experiențe de viață și livrești, aplecarea către erudiție și cercetare cu impact asupra edificării de sine se stimulează reciproc.[10] Nu numai teoriile lui Freud sunt importante, chiar exemplul vieții sale i-a dat curaj să înainteze în teritorii în care se simțea nesigur. Suprareliștii l-au deprins cu exercițiul de a căuta să descifreze funcționarea gândirii. De la clasici la contemporani, de la filozofie, istorie și istoria artei la psihanaliză și teologie, lecturile în mai multe limbi străine, însușite mai mult de unul singur prin exercițiu și voință, uneori din necesitatea imperioasă de a citi o anume carte, îi jalonează lui Ion Grigorescu parcursul existențial, lăsând urme mai directe sau greu de detectat, în complicatul proces al muncii artistice. Încă din liceu intervenea abrupt într-o ședință UTC[11], îndemnându-și imperativ colegii să-l citească pe Platon, într-un moment în care contextul politic nu era tocmai binevoitor față de abaterile de la ideologia de partid și ieșirea din front.[12]

În facultate Ion Grigorescu face „exerciții de limbaj" - un periplu tenace și conștiincios prin modernism mai ales, dar nu numai, de la portrete și studii de nud de factură academică sau acuzat realistă, trecând prin neoimpresionism, cubism, expresionism, constructivism, abstracționism, etc., până la compoziții în care tematica realist socialistă își trimite ecourile de pildă *Zidarii*, aflate stilistic undeva între Alexandru Ciucurencu (1903–1977) și Henri Catargi (1894–1976). Niște *Crini* ar putea ilustra un manual de botanică, *Două modele șezând* au ceva din neorealismul lui Renato Guttuso (1911–1987), *Luci* – apelează la un decorativism de regăsit la Cecilia Cuțescu Storck (1879–1969), *Cimitirul evanghelic* – trimite la Paul Klee (1879-1940), model care l-a marcat puternic și pe Octav Grigorescu, *Omul care rupe crengi* – mi-l evocă pe Paul Gherasim (1925–2016) din anii 1960. Atrag atenția tablourile în camaieu care indică predispoziția timpurie pentru monocromatism sau pentru o paletă redusă la puține tente, minimală– *Obrazul*, un *Triplu portret* in camaieu alb/negru, poate deja sub influența fotografiei, *Tăbăcărie* și *Ardealul* – tot camaieu de brun și ocru. *Întâmplare* (*Happening*), *Doloi* pare o interpretare după un desen propagandistic sovietic din anii 20. Există și un registru mai degrabă parodic – *Căderea din cer* cu raccourci-urile ei violente pare o interpretare foarte liberă după un tablou baroc. *Furnalul* este o parodie târzie, 1977, după Rembrandt, când depășise de mult „exercițiile de limbaj". Pentru baroc Ion Grigorescu are un interes de durată, cum o atestă însemnări numeroase din jurnalul din 1967, când ca student se află în practică la Sibiu. În anii 80 când începe să restaureze și să picteze frescă religioasă exersează direct scheme compoziționale baroce. Își recunoaște la un moment dat „un fel de a lucra baroc", fără să fie foarte clar în ce sens, poate e vorba despre raccourci-uri, asimetrii, anamorfoze sau despre"dezordinea" și neliniștea baroce, opuse ordinii clasice renascentiste. În orice caz în muzeul lui imaginar barocul ocupă un loc important. Nu este nici el imun la șocul picturii lui Ion Țuculescu (1910–1962)[13], a cărui expoziție retrospectivă de mare răsunet din 1965 de la Sala Dalles, București, un adevărat eveniment în lumea artistică românească de atunci, a marcat numeroși artiști din generația tânără.[14] Nimic neobișnuit până aici, orice artist în formare trece prin ceea ce istoricii de artă numesc o perioadă de tatonări înainte de ancorarea fermă în stilul propriu. Dar Ion Grigorescu, după ce traversează în goană modernismul de la un capăt la altul, ajunge la concluzii mai puțin obișnuite și anume că stilul e toxic, corupe și viciază contactul cu realitatea. De aici o adevărată diatribă împotriva stilului și, ca o consecință imediată, evitarea sistematică, metodică de a-și construi un stil individual.

---

[9] Pentru perioada de formație, 1963–1969, la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu", București, vezi Mihai Sârbulescu, *Despre ucenicie*, București, 2002, p. 133–134.

[10] Vezi textul autobiografic Ion Grigorescu, *Înapoi 2009*, în Alina Șerban (editor), *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin /2013/

[11] Uniunea Tineretului Comunist

[12] Relatare Ana Maria Sandi, fostă colegă de liceu cu Ion Grigorescu, al cărei portret apare în tabloul *Cei doi soți* cu ocazia discuției organizate în cadrul expoziției Ion Grigorescu de la Muzeul Național de Artă, București, 2017).

[13] Despre Țuculescu și „sentimentul de oprimare pe care ți-l produce în tinerețe cultura", în Mihai Sârbulescu, *op.cit.*, București, /2001/, p. 147

[14] În jurnalul anilor 60 observații pătrunzătoare: „greutatea de a picta românește. Țuculescu imită covorul, dar problema derivă de la Klee, e vorba de ceva de cârpă? Nu/../ Ce grad de realitate au? Sunt stihii, evident! Hieroglife închise în sine, perfect", în Ion Grigorescu, *Cartea care începe pe copertă. Jurnal anii 60* , p. 25 /fără editură, fără an/



Fig. 2. Ion Grigorescu, *Netovarăși,* ulei pe pânză, 1971–1973. Colecția Coriolan Babeți.

De menționat că în anii 1963–1965 Gerhard Richter (născut 1932), proaspăt emigrat din estul Berlinului în vest, cu puțin înainte de construirea zidului sau cu alte cuvinte din Germania realismului socialist în cea a modernismului în plină explozie postbelică, conștient de ruptura căreia trebuia să-i facă față, își găsește colacul de salvare în fotografie, nu fără legătură cu interesul pentru pop-arta americană. Fotografia îi apare ca pictură perfectă, absolută, autonomă, **lipsită de stil** (subl.mea). Începe că copieze fotografii.[15] Nu știu în ce măsură Ion Grigorescu era la curent cu noua orientare a lui Richter, dar situația lor prezintă puncte comune evidente. Dilema în care se aflau și unul și altul se rezolvă printr-o stratagemă, printr-o fugă de alternativele la îndemână și apelul la o formulă „mai realistă” decât cel mai realist realism, extravagantă prin noutate și, paradoxal, tradițională prin revenirea la tehnica de copiere, adică la meșteșug și virtuozitate, un oximoron perfect – fotografia.

Narațiunea modernismului primei jumătăți de secol XX cu succesiunea ei febrilă de stiluri, care se anulează unul pe celălalt, periclitându-le credibilitatea, duce la un relativism artistic resimțit de Ion Grigorescu ca un impas. Soluția este întoarcerea la un fel de punct zero, la „ce se vede”[16], ca ultim refugiu și fundament stabil. Cu un termen ecologic actual am spune că Ion Grigorescu propune o decreștere sau, cu unul politic, o dezescaladare - înapoi la ce se vede, la o stare de abdicare, de abandon în fața realului. Dar să nu ne amăgim, realitatea are o definiție vastă în cazul lui Ion Grigorescu, ea cuprinde și visul, reveria diurnă și meditația cu creionul în mână asupra artei muzeale, mass media (fotografia de presă, imaginea televizată). Sfera realului este practic infinită, „nețărmurită”. A înlocui stilul cu „ce se vede”, adică a se autoiluziona că ochiul inocent poate fi recuperat, pare o soluție simplă, întreținută de credința naivă în obiectivitate, a absenței alegerii, pe care o pretinde de la sine Ion Grigorescu. În fapt selecția există și este de cele mai multe ori direcționată fără echivoc.

Ca antidot împotriva rătăcirilor stilului i se impune cu putere fotografia. Fotografia este cura de dezintoxicare, antidotul „gata-picturilor civilizatului”, al artisticității sau pur și simplu al artei, oaia neagră a lui Ion Grigorescu. Face fotografie din timpul studenției, e pasionat de aparate vechi, le depistează și colecționează, le bricolează și utilizează. Orașul delabrat, cu decăderea lui stridentă, pe care noile construcții o făceau și mai vizibilă, devine subiect preferat. Practica fotografiei, relativ abordabilă din punct de vedere financiar, era de altfel răspândită printre studenții de la arte plastice, care adeseori executau tot ei și restul operațiunilor de developare și copiere. Aparate de fotografiat sovietice sau din R.D.Gemania și aparate de mărit poloneze Krokus erau cele mai frecvent folosite. Saltul spre hibridarea fotografiei cu pictura l-a făcut însă generația lui Ion Grigorescu cu el în frunte. *Natura moartă cu fotografie după televizor*, acuarelă din1972, este programatică, așa cum la vremea ei a fost cunoscutul autoportret al lui van Gogh cu stampa japoneză în fundal. Ion Grigorescu înlocuiește stampa japoneza cu noua referință culturală. Așa cum stampa era o formă de cultură populară, tot așa și televiziunea este un mod de comunicare larg accesibil, popular.

În 1969, după propriile-i declarații, Ion Grigorescu copiază, utilizând tehnica picturii, o fotografie. Fotografia era deja o practică constantă a activității sale, dar fără să fi fost corelată cu pictura. Interesant aici este că aderă la ideea de copie și în directă consecință la practica copiei. Astfel Ion Grigorescu recuperează un moment al pedagogiei artistice tradiționale, pe care modernitatea îl exclusese din repertoriul ei. Copierea maeștrilor forma însăși baza învățământului artistic până târziu la sfârșitul secolului al XIX-lea, pentru a nu mai vorbi de practica copiei în cazul artistului medieval. Dar Ion Grigorescu nu copiază vreun pictor din trecut, ci o fotografie, mediu care furnizează un alt tip de captare a realului, diferit de oricare dintre stilurile acreditate de modernismul primei jumătăți de secol XX. În termeni de opunere/supunere se poate spune că se plasează deliberat în ambiguitate. Pe de o parte se supune unui procedeu artistic acreditat de o tradiție milenară, este ”reacționar”, ca să folosesc conceptele ironic proletcultiste ale lui Erwin Kessler (1967), dar pe de alta este „progresist” pentru că alege ca model fotografia, paradigmă a modernității. Își apropriază o emblemă a modernității printr-un procedeu tradițional. Ion Grigorescu „slăbește”, cum ar spune Gianni Vattimo (1936), teoreticianul gândirii slabe (*pensiero debole*), atât tradiția cât și modernitatea, care încetează să mai fie ireductibil opuse și contondente, devenind apte să coabiteze .

---

[15] Vezi declarațiile lui Gerhard Richter din această perioadă, https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/photo-paintings-12.

[16] *Ce se vede* este și titlul unui roman de Radu Petrescu, București, 1979, cu o copertă de Paul Gherasim.

Expozițiile din cadrul Atelierului 35 dedicate fotografiei utilizate de artiști, pe care le-a inițiat începând cu expoziția *Probleme noi ale imaginii* din 1974[17], au trezit reacții care revelează impactul lor în epocă. Semnalez doar reacția lui Ion Frunzetti (1918-1985) care nu obișnuia să facă risipă de laude, dar nici nu ezita să își exprime rezervele. Preocupat și el de realisme și de fotografie, rămâne însă aproape de crezul modernist al generației sale, al specificității limbajelor [18], a căror hibridare duce, în opinia lui, la efecte grotești. Nu empatizează cu premisele teoretice ale lui Ion Grigorescu, argumentând cu patos imposibilitatea văzului presupus inocent. Îi recunoaște însă, cu clarviziune și fair-play, acestui aproape debutant, calitatea de artist inovator, din speța rară a celor care înlătură obstacolele și împing arta înainte. Consideră demersul lui Ion Grigorescu ca pe o operație salutară de demitizare, întreprinsă cu „luciditate critică, îndoială metodică și autoironie." [19]

Ion Grigorescu, recunoscut astăzi de comunitatea artistică românească și internațională drept unul dintre cei mai problematici şi semnificativi artişti români este pictor, desenator, litograf, fotograf, curator, cercetător, face film, video, performance, instalații. Opera lui are o anvergură și dificultate năucitoare. Nu în ultimul rând tăcutul și sibilinicul Ion Grigorescu a publicat până acum cinci volume (două și în traducere engleză) dintr-un jurnal fluviu, o provocare pentru cititor, dar și un rezervor inepuizabil și prolix pentru cine vrea să se apropie de acest autentic atlet al unei vieți ascetice, cu o vocație timpuriu asumată pentru austeritate și precaritate existențială. Împotrivirile lui, uneori directe și riscante, alteori consumate doar între pereții propriei locuințe sau în cercuri de prieteni apropiați până în 1990, au acaparat cum era și firesc atenția criticilor de atunci încoace.

Mai puțin spectaculoasă și de aceea mai puțin studiată, munca de cercetător al istoriei fotografiei întreprinsă metodic de artist, mi se pare de neignorat în precizarea unor premise teoretice și soluții originale de utilizare a fotografiei în propria-i operă, ceea ce cred că poate justifica insistența asupra lor în cele ce urmează.[20] Este de găsit aici stratul vizibil, public al „eului despicat" al lui Ion Grigorescu, al preocupărilor altfel cenzurate și autocenzurate, cele două nivele comunicând totuși inevitabil.

Exigenţa boicotării stilului nu se putea lipsi, oricât de strict şi-ar fi impus-o Ion Grigorescu, de confruntări, repere, confirmări, pe care a simţit nevoia să le caute în teritorii artistice marginale sau conexe ale vizualului. Fotografia şi filmul, mai ales documentare, unde urgenţa comunicării obligă la renunţarea la artificiu şi intenţionalitate artistică îi acaparează interesul. În imaginile care relatau în presă, la televizor, uciderea lui Kennedy, cu acel inegalabil frison al actualității, Ion Grigorescu vede „minuni documentare, toate cu dreptul de a se numi artă"[21] , forțând lărgirea sau deplasarea conceptului de artă spre documentar. Fotografia ocupă un loc tot mai important în activitatea sa. Preocuparea teoretică a lui Ion Grigorescu atinge un vârf în 1975 când colaborează la revista *Arta* cu o serie de articole, despre Carol Popp de Szathmari ca fotograf, despre artiştii care au participat ca reporteri în războiul de independenţă, despre Nadar sau fotografii din al doilea război mondial aflate la Muzeul Militar.[22] Pe fundalul unui orizont cultural larg, se documentează metodic asupra subiectelor sale, consultând colecţiile Cabinetului de stampe ale Muzeului

---

[17] Expozițiile *Noi probleme ale imaginii*. Atelier 35, Galeria Orizont, în 1974 și 1975, urmate de *Fotografii făcute de artiștii plasticieni*, Casa Schiller, 1976 și 1978 unde cenzura putea fi mai ușor evitată și, în 1979, *Fotografie și film experimental. Studii, proiecte, documentație plastică*, Galeria Căminul Artei, curatori Ion Grigorescu, Decebal Scriba, Radu Procopovici.

[18] Ion Frunzetti discută în două articole ample expoziția:„Ceva despre reflectarea artiștilor în critica lor sau capcanele „confesiunii", *Contemporanul*, 8 martie 1974 și Idem, „Atelier 35. Problemele imaginii", *Contemporanul*, 22 martie, 1974. Reproduse în Idem, *În căutarea tradiției*, Meridiane, București, 1998, p. 294–307. Frunzetti revine asupra subiectului în *Fotograful-artist*, *Steaua*, Ianuarie, 1975, dar și în 1979 în „Arta și fotografia", în Idem, *În căutarea tradiției*, p. 84–86; p. 142–158.

[19] Ion Frunzetti, *Atelier 35. Problemele imaginii.., art.cit.*.

[20] Am reluat aici unele considerații din comunicarea mea, *Fotografia ca loc de întâlnire a modernităților. Carol Popp de Szatmari revizitat de Ion Grigorescu*, apărută în *Szatmari pionier al fotografiei și contemporanii săi.* Editor Adrian-Silvan Ionescu, București, 2014, p. 214–225

[21] Ion Grigorescu, *Despre artistul realist*, *Arta*, nr.12, 1973, p. 22-23. În același sens vezi și alte articole ale lui Ion Grigorescu din revista *Arta*: *Carol Popp de Szathmary fotograf*, nr. 4–5, 1975, p. 48–57; *Despre fotografie*, nr.8, 1975, p. 13–18; *Fotografia document*, discuție cu Iulian Mereuță, nr. 8, 1975, p. 19–27. Iulian Mereuță, critic de artă, redactor la revista *Arta* în acel moment, publica tot atunci un articol-manifest care vehicula idei înrudite: *Un program al atitudinii*, în *Arta,* nr. 4–5, 1973, p.44. Mereuță cerea „o deschidere mai largă și mai directă către existență./ .../ problematica artei plastice nu mai poate fi înțeleasă ca un vas închis: riscăm astfel să descoperim în acest vas doar un cadavru. Eficacitatea artistică se naşte din angajamentul moral al artistului (nu dintr-un pariu cu artisticitatea), din sinuoasa parcurgere a unui itinerar uman, din bucla de drum care conține tragismul subteran al acestui efort către o umanitate implicată global în creativitate."

[22] *Fotografiile lui Szathmary. 1877 – Costumul militar*, nr. 1, !977, p. 54–55; *Artiști în războiul de la 1877*, nr. 3, 1977, p. 18–21; *Expoziţia Nadar*, nr. 4, 1977, p. 28–29; *Artişti în războiul pentru independenţă,* nr. 5, 1977, p. 2–5.

Naţional de Artă bucureştean și ale Bibliotecii Academiei. În paralel inițiază din 1974 expoziţiile de fotografie ale artiştilor plastici, care se succed în ritm alert (1975, 1976, 1978), contribuind la structurarea a ceea ce Magda Cârneci (1955) a numit „realisme experimentale”[23]. Realismul particular al artistului reclama un concept nou, pe care îl găseşte jurnalistul şi poetul Ion Drăgănoiu (1943–2003) în 1976, numindu-i lucrările “realograme”.[24]

Ion Grigorescu are ocazia să studieze fotografiile lui Carol Popp de Szathmari (1812–1887) sau fotografii anonime care i-au aparţinut, aflate în Casa-muzeu „Frederic şi Cecilia Cuţescu-Storck”, prin bunăvoinţa ceramistei Litei Storck Botez (1914–1998), fiica artiştilor Storck.[25] Refotografiază, cu o curiozitate majoră nu numai pentru ceea ce reprezentau, ci şi pentru tehnica fotografică şi istoricul ei, multe din aceste fotografii. Publică în final câteva, comentându-le pe fiecare în parte. [26]

Ca pictor pentru care realitatea este în prim planul interesului şi pentru care fotografia se interesectează în modalităţi tot mai variate şi originale cu pictura, Ion Grigorescu este deosebit de sensibil în ceea ce îl priveşte pe Szathmari la „conexiunea operativă” cum o numeşte el, între convenţiile clasice de reprezentare – desen, acuarelă, pictură – şi fotografie. Observă, pe exemple, cum se produce transferul de valori și informaţii de la un mediu la altul. Remarcă cum desenul suplineşte deficienţele fotografiei care atunci era mai lentă decât desenul, departe încă de performanţele actuale. Szathmari, spune Ion Grigorescu „îşi folosea mâna şi ochiul ca pe un aparat fotografic rapid, ca acelea din secolul XX”[27], cu alte cuvinte creionul lui era mai iute decât obiectivul, mai performant, capacitatea desenului de a surprinde efemerul era atunci mai mare decât a fotografiei. Urmărind detalii din fotografiile lui Szathmari, Ion Grigorescu îşi pune întrebări asupra naturii fotografiei. Poate fotografia să vadă mai mult decât „un ochi care s-a rătăcit în informal” sau poate „să pună ordine în dezordine?”[28] Cu ajutorul lui Baudelaire am putea reformula întrebarea – nu e fotografia revelare a acelei „vieţi misterioase care se ignoră?” Relaţia realitate/reprezentare, resorturile ascunse ale alegerilor care par să stea sub semnul hazardului, sunt în centrul reflecţiilor lui Ion Grigorescu. În 1977, an aniversar al războiului independenţei, când expoziţiile tematice îi solicită pe artişti să omagieze evenimentul, Ion Grigorescu, pentru care istoria prezentă şi trecută este un domeniu major de reflecţie, publică în revista *Arta,* în trei numere succesive, articole despre artişti în războiul de la 1877, Nicolae Grigorescu (1838–1907), Sava Henţia (1848–1904) şi din nou despre Szathmari. Demersul se situează undeva la mijloc între supunere și opunere. Pe de o parte se raliază aniversării promovate omagial și propagandistic, pe de alta găsește subterfugiul pentru a se sustrage modului curent de a produce compoziții cu temă istorică convenționale, agreate de juriile expozițiilor, cu declarată miză ideologică.

E interesant de notat că meditaţia asupra lui Szathmari îl împinge şi de astă dată într-o confruntare cu propriile dileme în privinţa stilului. Îşi pune întrebarea dacă „în cazul lui Szathmari mai conta oare stilul odată ce esenţial era să fixeze informaţiile”[29], întrebare pe care, evident, şi-o adresează lui însuşi. Ion Grigorescu este foarte atent la modul în care convenţiile de limbaj dobândite prin educaţie artistică alterează sau influenţează mesajul lucrării, identifică „reţete de compoziţie”, „reconstituiri imaginare”, compară desenele lui şi cele ale lui Nicolae Grigorescu (1838–1907). Dar dincolo de analize foarte aplicate, Ion Grigorescu vibrează la cantitatea de umanitate pe care imaginea o vehiculează, la modul în care se manifestă viața sau dimpotrivă, triumfă moartea. Aceasta este perspectiva din care studiază și copiază cutremurătoarele fotografii anonime din timpul celui de al doilea război mondial.

Tot în 1975 revista *Arta* editează un număr tematic despre imagine.[30] Și aici Ion Grigorescu este prezent cu opinii a căror originalitate poate să surprindă. El vede în fotografie un fel de divinitate care modelează omenirea, echivalând-o cu zeii greci. „Cutia fotografică este una din încercările tehnologice de modelare a funcțiilor sau activităților umane. Important pentru artist este că /.../ efortul tehnologic este în

---

[23] Magda Cârneci, *Repere în realismele experimentale românești contemporane, Studii și cercetări de istoria artei*, Tom 30, 1983, p. 26–55.

[24] Ion Drăgănoiu, *Realogramele lui Ion Grigorescu,* în Ion Grigorescu. Galeriile „Tribuna”. Expoziţia nr. 17, februarie 1976, Cluj-Napoca. [Catalog]

[25] Prezenţa fotografiilor lui Szatmari se explică prin legăturile de rudenie dintre cele două familii, Alexandru Satmari, fiul lui Carol Popp de Szatmari fiind căsătorit cu Ortansa, sora Ceciliei Cuţescu-Storck.

[26] *Arta*, nr. 4–5, 1975, p. 48–57.

[27] *Ibidem.*

[28] Ion Grigorescu, *Carol Popp de Szathmari fotograf..., art.cit.*

[29] *Arta,* nr. 5, 1977, p. 2–5.

[30] *Despre fotografie, Arta,* nr. 8, 1975, p.14–18, și *Fotografia-document* /dialog Ion Grigorescu Iulian Mereuță/, *ibidem,* p. 19–27.

intenție umanist, tot așa cum zeii greci erau pe măsura omului." Cu toată seriozitatea unui cercetător, artistul urmărește relația fotografiei cu pictura, punând în dialog puncte de vedere divergente ale unor artiști cunoscuți sau istorici de artă. Se implică direct atunci când discută capacitatea fotografiei de a trece dincolo de vizibil, negată de un Max Beckmann (1884–1950) sau Georg Grosz (1893–1959), care e de părere că „nu-ți poți lua aparatul de fotografiat în lumea viselor". Invocându-l pe Dali (1904–1989), dar apelând și la experiența personală de cercetător al fotografiei, Ion Grigorescu polemizează cu Grosz. Crede că, în mod inexplicabil, aparatul poate „lua" invizibilul, fotografia este capabilă să suscite resorturile imaginației, fără apel la literatură. De altfel, nu o dată în opera lui, realul plat și banal al cotidianului, trivialitatea unor scene pictate, se impregnează de o luminozitate onirică. Visele ca parte a realului sunt subiectul mai multor tablouri, de pildă ciclul de patru lucrări, *Prietenii.* [31]



Fig. 3. Ion Grigorescu, *Harta.*Din seria *Prietenii*, ulei pe pânză, 1972. Colecție privată, Germania.

La fel de interesant este dialogul cu Iulian Mereuță (1943–2015), criticul de artă care mai târziu se va ilustra el însuși printr-o remarcabilă operă fotografică, pe tema fotografie-document, pornind de la cercetarea colecției de fotografii de război din Primul Război Mondial. Ion Grigorescu este sensil la teribilul efort fizic si psihic al acestor fotografi, în majoritate anonimi, care „transpun zi de zi cotidianul în etern", care simt nevoia să fotografieze tot, cât mai mult ! Selecția este imposibilă, totul e banal, dar totul are sens. Ca în *Blow up*, celebrul film al lui Michelangelo Antonioni (1912–2007) unde fotografia vede mai mult decât ochiul fotografului, Ion Grigorescu atrage atenția asupra detaliilor surprinse neintenționat – un soldat ia o mână de pământ, neștiind nici el ce face, un altul zâmbește complice simțindu-se luat în poză, etc. - o umanitate în simplitatea ei emoționantă, la care se adaogă prezența constantă a imaginilor morții. Fotografiile documentare de serie sunt prețuite de Iulian Mereuță pentru că salvează banalitatea și mai ales pentru că sunt lipsite de intenționalitate artistică. Miza lor este adevărul.

[31] Potrivit relatării lui Ion Grigorescu din 8 mai 2013, una dintre ele îl reprezintă pe fratele artistului, Octav Grigorescu, privind o reproducere după Toulouse-Lautrec, în dreapta apare mâna surorii lui, Olga, ținând un obiect, jos în dreapta o vioară miniaturală, la care cânta deobicei Mihăiță, un alt frate al artistului (expusă la expoziția personală Galeria Orizont, iunie 1972, reprodusă în catalog, se află la Viena, colecție necunoscută.) Din aceeași serie face parte lucrarea *Vulturul*, în care apar Ion Grigorescu și Marica, prima lui soție, deasupra lor un vultur, în dreapta un prieten, Alexe Sturza, jos un om care strigă (Colecția Alvaro Botez). O a treia îl reprezintă pe Ion Grigorescu în oglindă cu un fost coleg din clasa I.



Fig. 4. Ion Grigorescu, *Fratele*. Din seria *Prietenii*, ulei pe pânză, 1972. Loc de păstrare necunoscut.



Fig. 5. Ion Grigorescu, *Mihai.* Din seria *Prietenii*, ulei pe pânză, 1972. Colecție privată, România.

Mi se pare util să aduc în discuție tot aici, ca parte a dialogului cu fotografia veche a lui Szathmari sau a fotografilor anonimi, albumele de fotografii pe care Ion Grigorescu le alcătuieşte pentru uzul personal şi al celor apropiaţi, aşa cum se întâmplă cu multe din producţiile sale din aceşti ani care nu pot pătrunde în spaţiul public. Îmi place să cred că reflectând asupra predecesorului său, a ajuns Ion Grigorescu la ideea albumelor sale de fotografii, care sunt răspunsul unui artist nonconformist la provocările timpului, cu toate că între somptuoasele albume ale lui Szathmari, comandate sau dedicate capetelor încoronate şi albumele deliberat poveriste ale lui Ion Grigorescu distanţa este enormă. Albumele lui Ion Grigorescu, bricolate de el însuşi din materiale ieftine, cu aplicaţie şi răbdare (în substrat elogiind virtuţile muncii manuale), dar fără perfecţionisme şi insistenţe artizanale, albume în unic exemplar sau cel mult două, împărtăşesc ceva şi cu albumele personale de fotografii care închid în ele momentele şi nostalgiile propriului trecut, de obicei derizoriu, neartistic, lipsit de semnificaţie pentru alţii.



Fig. 6. Ion Grigorescu, *Iași. 1974–1975.* Album alcătuit în 1978. Colecția artistului.

Albumul din 1976[32] are ca punct de pornire inundaţiile care au avut loc la Bucureşti în acel an şi cuprinde în deschidere patru fotografii de Szathmari, precursorul, urmate de fotografii din Bucureşti, printre primele făcute de Ion Grigorescu la începutul anilor 60 şi fotografii inedite, nepublicabile la acea dată, de Ion Drăgănoiu (1943–2003), jurnalist atunci la *România liberă*, care documentează vizita de lucru a lui Nicolae Ceauşescu pe malul Dâmboviţei, acolo unde efectele inundaţiilor din 1975 se făcuseră simţite.[33] Albumul cuprinde 81 de fotografii, nu are titlu, semnătură, an şi nici un fel de inscripţii, sugerând chiar prin această absenţă, voinţa de anonimat, supunerea, reverenţa în faţa realului, în acord perfect cu boicotarea ideii de stil individual, ca manifestare a orgoliului artistic. Ion Grigorescu dispune fotografiile cronologic, transformarea oraşului în timp devenind astfel evidentă, după cum continuitatea în nefericire, abandon şi ruină este tot atât de vizibilă.

[32] Colecţie particulară

[33] Filmul lui Ion Grigorescu *Dialog cu președintele Ceaușescu* datează din 1978. Pentru lucrările și reflecţiile artistului pe tema dictaturii și a lui Nicolae Ceaușescu, vezi *Grigorescu Ion*, Galeriile Catacomba. Fundaţia Anastasia, Muzeul Naţional de Artă al României, Muzeul Colecţiilor, noiembrie-decembrie 1992 [Catalog]; Marta Dziewanska (ed.), *Ion Grigorescu: In the Body of the Victim*, Museum of Modern Art in Warsaw, Varșovia, 2010 [Catalog].



Fig. 7. Ion Grigorescu, *Biserica Bărboi*. Fotografie din Albumul Iași 1974–1975.

Tot o meditaţie asupra oraşului este pandantul acestui album din 1978[34], cu fotografii ceva mai vechi, din anii 1974–1975, dedicat Iaşilor, de astă dată semnat, datat şi cu un text introductiv dactilografiat şi lipit pe coperta interioară. Textul, aproape un manifest, spune că rostul albumului este nu de a se afirma pe sine ca artist, ci de a înregistra "vedute" ale unuia dintre cele mai frumoase orașe româneşti. Paradoxal, recunoaște de astă dată imposibilitatea mult invocată a obiectivității. „Vedute" care rescriu însă drama ORAŞULUI, gândit de arhitecţi şi zidari, vandalizat, „mâncat" de cei care îl utilizează/uzează. Privirea lui Ion Grigorescu este a unui moralist: „Viziunea mea nu e obiectivă" precizează el, „poate suferă din cauza felului meu baroc de a lucra: plăcerea ruinelor – ruina exprimând drama, relevarea discursului „inconştient", mîncarea oraşului, gunoaiele mesei, intenţia de a fotografia lucruri neîncarnate, ca prostia, lenea, …obligaţia care decurge din tot ce am spus, de a privi de aproape, în amănuntele ei şi a le interpreta, pentru că, deşi fotografie (dispusă să capteze total realitatea până la inutil) eu cred pentru imaginile mele că „nimic nu e în simţuri (fotografie) care să nu fi fost înainte în intelect". Contradicțiile sunt evidente raportat la alte declarații programatice după care artistul nu ar avea altceva de făcut decât să se lase traversat de real, contribuind minimal la actul artistic. Dar nu coerența teoretică legitimează opera, iar declarațiile artiștilor trebuie privite cu circumspecţie şi mereu contextualizate. Divergenţele nu fac decât să semnaleze meandrele gândirii unui „eu despicat", așa cum Ion Grigorescu și-l recunoaște, în căutare de clarificări și cunoaștere de sine. Foarte important de precizat, albumele acestea nu sunt cărţi-obiect, gen care a avut ora sa de succes în arta românească, unde funcţia cărţii este total anulată de discursul formal care proliferează în dauna semnificaţiei. Albumele despre care vorbim, dimpotrivă, sondează deliberat realitatea, sunt exerciții de cunoaștere care răspund aceleiaşi exigenţe morale care i-a marcat existenţa şi „acțiunea".

[34] Expus în expoziția *Grigorescu Ion-Ion Grigorescu. Vieți paralele. (O retrospectivă)*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, decembrie 2021 – ianuarie 2023.



Fig. 8. Ion Grigorescu, *București. Inundații. 1976*. Album cu patru fotografii după Carol Popp de Szathmari, șapte de Ion Grigorescu și șaptezeci și unu de Ion Drăgănoiu, conceput și confecționat de Ion Grigorescu. Colecție privată.



Fig. 9. Ion Grigorescu, *Stradă veche din București*, fotografie, 1964, din Albumul *București. Inundații.1976*.

Ca debutant și nu numai, Ion Grigorescu respinge conceptul de stil. Cu toate acestea există astăzi în lumea artistică românească, poate și în cea globală, un „stil Ion Grigorescu”. Într-o declarație recentă în care afirmă că recenta sa expoziție retrospectivă de mare anvergură[35], rezumă cincizeci de ani de „acțiune”, Ion Grigorescu evită cu bună știință cuvântul „artă”. Chiar dacă „omul de acțiune”, cum se prezintă Ion Grigorescu, nu a abandonat totuși niciodată sistemul instituțional care gerează arta în societatea noastră, prefer să văd în această contradicție nu o lipsă de consecvență sau o autoiluzionare, ci un program în care a crezut și pe care, înfruntând lucid riscuri felurite, l-a dus cât a putut de departe.

[35] Vezi nota 33.